

EL ARPA Y EL AVE: DOS SÍMBOLOS ROMÁNTICOS DE LA POESÍA DEL EXILIO DE CERNUDA

Gabriel INSAUSTI
Universidad de Navarra

BIBLID [0213-2370 (2004) 20-1; 63-93]

En el romanticismo inglés dos símbolos se repiten constantemente para aludir a la figura del poeta: el arpa y el ave. En ambos se manifiesta el naturalismo romántico —la afirmación de la superioridad de la naturaleza sobre la cultura— y una serie de circunstancias que acompañan al poeta (imprevisibilidad del acto creador, gratuidad del canto, etc.). Cernuda utiliza, reinterpreta y articula estos dos símbolos para acomodarlos a su poética del deseo y para caracterizar la condición del poeta moderno.

There are two main symbols of the poet in English romanticism: the lyre and the bird. Both suggest the superiority of Nature over culture and imply a series of qualities that are supposed to characterize the figure of the poet (unpredictability of genius, purposeless creative mood, etc.). Cernuda uses, re-reads and articulates these symbols in order to make them fit his poetics of desire and to depict the modern condition of the poet.

La escritura metapoética de Cernuda

UNO DE LOS REPROCHES MÁS HABITUALES que padece el poeta moderno, dicen, es el de su afición a mirarse el ombligo. En los casos más triviales esto se traduce en un continuo acto de vanidad que reclama la atención de un público invariablemente lejano; en los más interesantes, en un discurso metapoético que intenta arrojar una luz sobre la naturaleza de la poesía y de la propia figura del poeta. A juicio de sus detractores, Luis Cernuda pertenece al primer grupo: su obra lírica no sería sino un homenaje a sí mismo, un prolongado gesto de soberbia que se habría erguido contra la adversidad de sus contemporáneos, a la espera de un reconocimiento indefectiblemente póstumo. Pero lo que resulta innegable es que en Cernuda hay una de las reflexiones más interesantes del siglo XX sobre la condición del poeta. No es difícil desbrozar la tupida maleza de *La realidad y el deseo* y establecer tres sendas de preocupación por este tema.

En primer lugar, poemas como “A un poeta muerto (F.G.L.)”, “A Larra, con unas violetas”, “Góngora”, “El poeta”, “*In memoriam A.G.*” y “*Birds in the Night*” configuran una serie en la que, a través del homenaje, el aniversario, el recuerdo o el obituario, los Lorca, Gide, Larra, Jiménez, Góngora, Rimbaud o Verlaine quedarían elevados a antonomasia del poeta moderno: un aristócrata

ta de la pluma, expatriado en “el horrible mundo práctico”, un *dandy* que paga con su desprecio el rechazo social que padece o el escaso eco de sus versos.

Otros poemas, de serialidad más discutible pero en los que es posible rastrear esta constante, son los de tono meditativo y discurso con frecuencia alegórico: “A un poeta futuro”, “Magia de la obra viva”, “Aplauso humano”, “Noche del hombre y su demonio” y “A sus paisanos” insisten en caracterizar la tarea del poeta como un acto de autoafirmación ante un mundo hostil que acalla o hace oídos sordos a su voz profética.

Y, por fin, una tercera serie de poemas culturalistas o autobiográficos pertenecientes a los últimos libros: “J.R.J. contempla el crepúsculo”, “Supervivencias tribales en el medio literario”, “El poeta y la bestia”, “A propósito de flores” y “*Malentendu*”, cuyo alcance no rebasa en ocasiones la puntualidad o el anecdotismo de la polémica literaria.

En la inmensa mayoría de estas piezas aparece un tratamiento epidérmico o extrínseco de la figura del poeta: de aquello que acontece una vez que el poema está terminado, e incluso publicado, leído, reseñado o ignorado; de lo que le acontece al poeta cuando no está escribiendo el poema. Sin embargo, existe otra vertiente de *La realidad y el deseo*, más fragmentaria y episódica si se quiere, pero en la que se trata la constitución íntima del poeta, su tarea espiritual y su relación *poética* con el mundo: el momento en que acontece la inspiración y el canto, el espacio literal de la poesía misma. Es decir, una realidad mucho más brumosa e inasible. Por eso, si en esa vertiente de la poesía del exilio de Cernuda aparecen, aquí y allá, las figuras del arpa y del ave, lo hacen no ya como elementos antonomásticos o narrativos, al igual que sucedía en los tres casos anteriores, sino como imágenes del propio quehacer de la poesía, elementos de un discurso de difícil traducción y que se encamina decididamente hacia el silencio de lo inefable. Es decir, como símbolos —cuya alusión excluye un sentido predado y propicia una participación de lo concreto en lo ideal— y no como alegorías —donde se produce una traducción de ideas abstractas por medio de la prosopopeya y según códigos fácilmente lexicalizables. Indagar en ese discurso por medio de la palabra, pues, parece que equivale a incurrir en un oxímoron o en una tarea fallida de antemano.

La analogía encadenada

La pregunta por la poesía equivale en sustancia a la pregunta por el poema; sea lo que sea, de ella solo sabemos lo que nos dicen los sonidos, imágenes y significados que recorren los versos: la poesía solo vive en ellos. Pero ¿de dónde vienen los poemas? La respuesta del neoclasicismo puro y sensato era sencilla: del poeta. Desde su sano sentido común el poeta era, en escolástico, la

causa eficiente de sus versos; y una causa total: no había causalidad alguna que escapase a su poder omnímodo. Por eso en la mentalidad neoclásica —Boileau, Pope, Luzán— es posible escribir poéticas y hacerlo en un tono más o menos prescriptivo: el poema se obtendría de la aplicación de un inventario de reglas consolidadas por la tradición y cuyo empleo queda al criterio del prudente artesano.

La respuesta romántica es otra: interesa más la poesía como acto que como objeto. Pero ¿cómo surge ese acto, es decir, de dónde nace el poema? Para el poeta romántico, aceptar que hay un “dónde” del que broten las palabras es tanto como formular una declaración de insolvencia: el poeta dice que no sabe; es más, dice que no sabe lo que dice o por qué lo dice, y por eso recurre a una explicación *ab extra*: el poema procede de una fuente misteriosa. Sí, cabría responderle, pero ¿de cuál? Una de las respuestas que se han dado a esta pregunta reside en el símbolo del arpa. Y un punto de partida para la indagación sobre esta modalidad simbólica de representación puede ser “Instrumento músico”, incluido en *Con las horas contadas* (1950-1956). Allí se reproduce una escena de *Las mil y una noches* para caracterizar la figura del poeta del siguiente modo:

Si para despertar las notas,
con una pluma de águila
pulsaba el músico árabe
las cuerdas del laúd,
para despertar la palabra,
¿la pluma de qué ave
pulsada por qué mano
es la que hiere en ti? (1964, 296)

De modo muy conciso, casi epigramático, “Instrumento músico” presenta un conjunto de elementos que otros poemas van a desarrollar mejor. ¿Qué nos dice el poema sobre la condición del poeta? Que existe un paralelismo entre música y poesía, ambas presentadas como formas de armonía; que, en consecuencia, puede establecerse otro paralelismo entre el instrumento musical —en este caso, el laúd— y el alma del poeta; que, además, la música de ese instrumento es semejante al canto del pájaro, aquí en una connotación mágica; que, en consecuencia, el alma del poeta permanece pasiva ante un poder exterior que le impulsa a producir esa armonía; y que este poder procede de una fuente desconocida; en suma, que la explicación “genética” del acto poético no es tal: el origen de la poesía permanece a salvo del discurso, en un ámbito misterioso. Dicho de otro modo: el poema presenta una doble analogía —el poeta es como un laúd que es como un pájaro— pero una analogía encadenada en cuyo extremo sigue habiendo un vacío. Un eslabón perdido, por lo que

el discurso del poeta se ve obligado a replegarse irónicamente sobre sí mismo, en una mera alusión: el pájaro es como otra cosa, pero no se nos dice cuál.

“Retrato de poeta” abunda en este encadenamiento. Dedicado significativamente al pintor y poeta Ramón Gaya, tiene como tema el retrato de Fray H. F. Paravicino que realizó El Greco. El símbolo musical aparece al final del poema, cuando el poeta se describe a sí mismo como “el instrumento dulce y animado,/ un eco aquí de las tristezas nuestras” (Cernuda 1964, 299); pese a esa vaguedad —el poeta no es aquí ni vihuela ni laúd ni lira, simplemente “instrumento”— las ideas de armonía y de animación son claras. Por otra parte, la sugerencia de animación queda asociada al símbolo eólico, porque Cernuda confiesa que, aunque lejos de su interlocutor y huésped de una cárcel distinta, “aún me solicita el viento, el viento/ nuestro, que animó nuestras palabras” (1964, 299). Y, en tercer lugar, un Cernuda desengañado y preso de la acidia utiliza el símbolo del ave para representar el canto: “aquel pájaro tuyo adolescía/ de esta misma pasión que aquí me trae”, dice a Paravicino, pero al mismo tiempo se lamenta de que “en los nidos de antaño/ no hay pájaros, amigo” (1964, 298), transformando la metáfora de *El Quijote*. En definitiva, el poeta es un instrumento musical ya silencioso y cuyas palabras animaba el viento antaño, pero es también la ausencia de un pájaro que cantó en otro tiempo. Una vez más, la analogía encadenada. “El arpa”, incluido en *Como quien espera el alba* (1941-1944) la reproduce de un modo más logrado:

Jaula de un ave invisible,
del agua hermana y del aire,
a cuya voz solicita
pausada y blanda la mano.
Como el agua prisionera
del surtidor, tiembla, sube
en una fuga irisada,
las almas adoctrinando.
Como el aire entre las hojas,
habla tan vaga, tan pura,
de memorias y de olvidos
hechos leyenda en el tiempo.
¿Qué frutas del paraíso,
cuáles aljibes del cielo
nutren tu voz? Dime, canta,
pájaro del arpa, oh lira. (1964, 209)

Aquí la analogía se enriquece: una lectura somera de “El arpa” basta para advertir la perfección, en el sentido más etimológico, de su estructura, lo redondo de su discurso. La primera estrofa anuncia una analogía doble: la música del arpa,

el fluir de sus notas, es “hermana” del agua y del aire. La segunda estrofa desarrolla la primera analogía y la tercera estrofa la segunda. Por fin, la cuarta y última estrofa nos devuelve a ese momento irónico en el que el discurso se declara insolvente: solo puede preguntar. Por otra parte, el primer y el último verso reeditan la cadena analógica que anunciaba “Instrumento músico”: en el arpa hay “un ave invisible”, un “pájaro” cuya voz se nutre de paraísos y cielos desconocidos. En suma, “El arpa” despliega ante el lector una cadena de símbolos.

En la tradición occidental, desde Horacio hasta Wallace Stevens y su *The Man with the Blue Guitar*, la corona de laurel y el instrumento musical de cuerda —sobre todo, el arpa o la lira— han sido durante siglos una alusión a la figura del poeta. El origen de estos emblemas es conocido: Mercurio, que para reconciliarse con Apolo le regala una lira. De cualquier modo, baste recordar que la asociación poeta/ lira ha quedado lexicalizada en la mayoría de las lenguas occidentales, hasta provocar una reducción semántica: decir “lírica” equivale hoy a decir poesía. El *DRAE* incluye, junto a las definiciones de “lira” referentes al instrumento en su estricta objetualidad, las de “instrumento que por ficción poética se supone que hace sonar el poeta al entonar sus cantos” y “numen o inspiración de un poeta determinado”. Se trataría pues de una representación metonímica —el objeto por la persona— de considerable antigüedad.

Pero lo que encontramos en el poema de Cernuda no es ya esa representación metonímica o emblemática, que atiende meramente a una asociación mecánica o por yuxtaposición, sino una de tipo simbólico, que se sustenta sobre la analogía: la lira es el poeta no simplemente porque Orfeo o los antiguos poetas hicieran uso de ella, sino porque, como ella, el alma del poeta consistiría en una sustancia sensible a la acción exterior y que a través de ella es capaz de reproducir la armonía que rige el universo. Esta idea de pasividad o inercia, tan clara en “Instrumento músico” y “El arpa”, aparece aún de forma más evidente en “El retraído”, incluido en *Vivir sin estar viviendo* (1944-1949). Allí, Cernuda describe la realidad fantasmagórica de la memoria como un mundo más sustancial que el de la realidad sensible, “las cosas/ de que cerciora el tacto, que contemplan los ojos” (1964, 254); la disposición anímica que de ahí se sigue nos devuelve al motivo de la lira, trasmutada en esta ocasión en vihuela:

Esperan tus recuerdos
el sosiego exterior de los sentidos
para llamarte o para ser llamados,
como esperan las cuerdas en vihuela
la mano de su dueño, la caricia
diestra, que evoca los sonidos
diáfanos, haciendo dulcemente
de su poder latente, temblor, canto. (1964, 254)

Inmediatamente, esa reformulación de la representación tradicional nos hace pensar en un precedente tardorromántico: Bécquer. Al simbolismo acompañan razones de dicción, como esa “mano de su dueño” que nos recuerda a la conocida rima XIII (o VII, según la numeración). Pero había una segunda razón que alejaba este uso simbólico del motivo de la lira de aquel emblemático o metonímico: los poemas que he reproducido arriba no permanecen en esta primera analogía entre el poeta y la lira, sino que ensayan otra, a saber, la que existe entre la lira y el pájaro. Y, efectivamente, Bécquer se confirma aquí como un precedente inmediato de Cernuda, pues en su caso el motivo de la lira aparece como gozne de una doble analogía: el alma del poeta es como un arpa o una lira, sí, pero esta a su vez es como un pájaro. Además, Cernuda y Bécquer llevan la analogía más allá de lo estrictamente acústico, hacia lo visual e incluso lo táctil: si en Cernuda hay un “ave” prisionera de la “jaula” que es el arpa, la forma lineal de cuyas cuerdas recordaría los barrotes, en Bécquer hay un “pájaro” dormido en “las ramas”, esto es, en las cuerdas del arco de madera del instrumento, que sería el tronco. En ambos casos –letargo en Bécquer, prisión en Cernuda– la intervención de la mano del virtuoso sobre el instrumento musical despierta o libera, en definitiva hace acto, la armonía que yacía inerte. En suma, se trataría de una “explicación” causal del surgimiento del poema, de las mociones en el ánimo del poeta:

Del salón en el ángulo oscuro,
de su dueño tal vez olvidada,
silenciosa y cubierta de polvo
veíase el arpa.
¡Cuánta nota dormía en sus cuerdas
como el pájaro duerme las ramas,
esperando la mano de nieve
que sabe arrancarlas!
¡Ay, pensé, cuántas veces el genio
así duerme en el fondo del alma,
y una voz, como Lázaro, espera
que le diga: “¡levántate y anda!” (47)

Así, leer “El arpa” y pensar en Bécquer es todo uno.¹ Pero el poema cernudiano nos remite a la célebre rima con una inmediatez de la que es preciso desconfiar: como es sabido, la deriva romántica de Cernuda tras pasar por el simbolismo, el neoclasicismo y el surrealismo tiene como modelo a Bécquer, cuyo influjo se percibe en la atmósfera –y en el título mismo– de *Donde habite el olvido* (1932-1933). Y la cronología no engaña: aquí no estamos hablando del Cernuda de los primeros años treinta sino de un puñado de poemas escritos en los años cuarenta y cincuenta. ¿Qué hay entre una cosa y otra? La lectura de los grandes

poetas del romanticismo europeo —Hölderlin, Leopardi, etc.— pero sobre todo del romanticismo inglés: Wordsworth, Coleridge, Shelley, Keats.

Que la poesía del Cernuda del exilio evidencia una adhesión a —o quizá un aprovechamiento de— la tradición romántica inglesa es cosa que ya se ha señalado.² Me interesa subrayar aquí que esta adhesión o este aprovechamiento de la poesía romántica por parte de Cernuda no acontecen solo en los aspectos más generales de la lírica cernudiana sino también en el empleo de determinados motivos, lo que delata de modo aún más claro esa filiación romántica. Por ejemplo, los motivos del arpa y el ave. E incluso: el del “arpa como ave”, que aparece en la rima becqueriana y en los poemas de Cernuda. ¿Son exclusivos de la fuente romántica inglesa estos motivos? Aparentemente, no del todo. Para comprobarlo resulta útil contrastar el simbolismo romántico, que explicaré en las siguientes páginas, con la representación metonímica. Un enésimo ejemplo de esta puede encontrarse en “La nuit de mai”, de De Musset, por escoger un caso cronológicamente próximo a los que vamos a tratar a continuación. Allí se establece un diálogo entre el poeta y la musa, cuyo estribillo reza:

Poète, prends ton luth et me donne un baiser;
La fleur de l'églantier sent ses bourgeons éclore.
Le printemps naît ce soir; le vents vont s'embraser

[...]

Poète, prends ton luth; la nuit, sur la pelouse
balance le zéphyr dans sonvoile odorant.

[...]

Prends ton luth! Prends ton-luth! Je ne peux plus me taire,
mon aile me soulève au souffle du printemps.
Le vent va m'emporter. (De Musset 1935, 30-36)

La asociación poeta-lira o laúd es aquí no solo obvia sino insistente; pero además el poema de De Musset enriquece esta asociación mediante una alusión eólica —la brisa de la tarde, el céfiro nocturno, el aliento de la primavera, el viento que transporta a la musa—. No obstante, la libérrima flexibilidad de las asociaciones no debe confundirnos: lira y poeta van unidos por mera yuxtaposición. En cambio, ¿dónde encontramos el antecedente romántico de esta analogía encadenada? En el conocido poema “To the Nightingale” (1796) de Coleridge, por ejemplo. Allí el poeta se declara devoto de la hermosura del canto del ruiseñor, que elogia por encima de la voz de los serenos que se oye en la noche londinense, a quien concede el título de “trovador de la luna” y cuyo canto califica como “el más musical y melancólico”; pero este ensalzamiento acaba en una analogía de signo contrario: aún más hermoso que ese sonido es el de su amada Sara cuando le promete su amor.

That all thy soft diversities of tone,
 Tho' sweeter far than the delicious airs
 That vibrate from a white arm'd Lady's harp

[...]

Are not so sweet as is the voice of her,
 My Sara-best beloved of human kind! (1994, 94)

El ejemplo de Coleridge recuerda en algunos momentos la rima de Bécquer con especial cercanía. ¿Es posible imaginar ese “pálido brazo” que tañe el arpa en “To the Nightingale” y no recordar al mismo tiempo la “mano de nieve” de la rima XIII? En cualquier caso, la analogía voz poética/ música del arpa/ canto del pájaro encuentra aquí un primer antecedente. El segundo aparece en el poema de Shelley “The Woodman and the Nightingale” (1824): una fábula de argumento “ecologista” en la que el leñador acaba destruyendo el árbol que cobija al ruiseñor por la insufrible envidia que le provoca la hermosura de su canto. En definitiva, el entramado de la alegoría de Shelley y del símil de Coleridge –el poeta es como un pájaro cuyo canto es como un laúd– nos devuelve a la analogía encadenada, en una duplicidad que conviene tratar separadamente: el poeta como ave y el poeta como arpa.

El canto del pájaro

El motivo del ave adquiere en “Río vespertino” un valor simbólico que entronca con la tradición romántica: el poeta recorre la orilla del Cam “por la vereda del molino viejo” y contempla las “barcas ociosas que el verano esperan”, hasta dar con unos olmos “de hermosura increíble”.

Está todo abstraído en una pausa
 De silencio y quietud. Tan sólo un mirlo
 Estremece con el canto la tarde.
 Su destino es más puro que el del hombre
 Que para el hombre canta, pretendiendo
 Ser voz significativa de la grey,
 La conciencia insistente en esta huida
 De las almas. Contemplación, sosiego,
 El instante perfecto, que tal fruto
 Madura, inútil es para los otros,
 Condenando al poeta y su tarea
 De ver en unidad el ser disperso
 El mundo fragmentario donde viven. (Cernuda 1964, 231-32)

Una primera lectura podría dar la impresión de que ese mirlo cuyo canto completa la escena constituye un elemento más del paisaje escogido o configurado para la meditación por el poeta. De hecho, los últimos versos retoman la referencia –“Está dormido el mirlo. Las estrellas/ No descienden al agua todavía”– con un sentido circular que parece reducir la figura del ave a una pieza más de la tramoya cernudiana. Sin embargo, el mirlo forma parte de una comparación, porque su destino es “más puro que el del hombre/ que para el hombre canta”. ¿Quién es este hombre? La respuesta nos remite a la tradición romántica y –literalmente– a la famosa definición del poeta que había ofrecido Wordsworth: *a man speaking to men*. Es decir, que el pájaro es como un poeta; o mejor: es más que el poeta, pues su destino es “más puro”.³

En realidad, la afirmación romántica de la superioridad de la naturaleza sobre la cultura hunde sus raíces en un profundo sustrato prerromántico. En “The Lover of Nature” Warton pedía a los solitarios caminos del bosque que le guiasen lejos de “las vanas pompas del arte” y en *The Task* Cowper declaraba: “Lovely indeed the mimic works of art/ But Nature’s works far lovelier” (Cowper 138). Pero uno de los recursos más frecuentes para este argumento es el símbolo del ave y, si hubiera que precisar las especies de mayor importancia en el simbolismo ornitológico romántico, estas serían sin duda la alondra y el ruiseñor. Existen dos poemas de Wordsworth –que datan de 1807 y 1827– con el sencillo título de “To a Sky-Lark”; y la alondra aparece también como elemento simbólico en “Resolution and Independence” y en la conclusión de *The Prelude*. En este último caso se trata de una representación del canto del poeta en general; en el primero se evoca específicamente la figura de Chatterton, al que también Coleridge –“Monody on the Death of Chatterton”– y Keats –“To Chatterton”– rindieron homenaje. ¿Cómo trata Wordsworth esta figura simbólica? Como un ejemplo de la alegría sublime, de la mágica ebriedad –*madness, joy divine, drunken lark*– de ese cantor que “vierte sobre el mundo” su “corriente de armonía”: el pájaro es símbolo de la gratuidad y la espontaneidad del canto que el poeta persigue; obsequia al mundo con el don de su música sin esperar nada a cambio, urgido por su propio impulso. Una concepción “expresiva” del acto poético típicamente romántica. Pero la presencia de Chatterton como epítome del vate inspirado, del poeta muerto prematuramente, carente de formación, es enormemente significativa: el pájaro es como el poeta, sí, pero más exactamente como el poeta *natus*, no como el poeta *factus*. Es decir, que el símbolo ornitológico interviene como un enésimo recordatorio de la superioridad de la naturaleza sobre el arte en la cosmovisión romántica: el elogio del canto de la alondra esconde una secreta envidia del poeta.

En "Fears in Solitude", Coleridge recurre también a la alondra como símbolo del poeta y dentro de ese naturalismo romántico. Pero sin duda la más recordada aparición de la alondra en la poesía romántica inglesa es "To a Skylark", de Shelley. Dos coincidencias con Wordsworth: el pájaro que canta permanece escondido, "invisible", como una encarnación del misterio de la música que profiere; y esta música es "vertida" desde su interior —*pourest thy full Heart*— en una significativa dicción idéntica a la del poeta de los lagos. Sin embargo, la analogía canto del pájaro/ voz del poeta y el naturalismo romántico son aquí mucho más explícitos: Shelley dice que la alondra es "como un poeta escondido/ en la luz del pensamiento", pero su canto fluye en un *unpremeditated art* que recuerda literalmente las palabras de Milton. En una palabra: la alondra es más poeta que el poeta mismo, su canto alcanza la hermosura ajeno al esfuerzo y el cálculo del arte. La resolución nos devuelve a esa "envidia ontológica" del naturalismo romántico: Shelley pide a la alondra que le "enseñe", que le instruya en su armonía, pues

Better than all measures
Of delightful sound,
Better than all treasures
That in books are found,
Thy skill to poet were, thou scorner of the ground! (Shelley 1970, 603)

He dicho antes que, junto con la alondra, el ave romántica por antonomasia es el ruiseñor, sobre todo el de Keats y su famosa "Ode to a Nightingale". El poema representa la plenitud de ese instante extraordinario que encarna el melodioso canto del ruiseñor. Esa plenitud se relaciona con la ebriedad, pues el poeta se siente "como si hubiese tomado un bebedizo" o una solución "opíacea" y más tarde se alude a Baco y a los poderes del vino; el encanto de la melodía seduce al alma del poeta y le hace creer por un momento que al participar de esa música podría abandonar el mundo cotidiano, donde los hombres "se sientan y se oyen gruñir los unos a los otros"; ese estado de pseudoembriaguez y de éxtasis lleva a quien escucha el canto a una suspensión de la conciencia, al olvido de sí mismo; finalmente, el momento pasa, el poeta regresa de ese mundo de la imaginación al discurso racional y a la realidad pedestre, hasta dudar incluso de que haya existido ese esplendor efímero e inasible del canto: "Was it a vision, o a waking dream?/ Fled is that music... Do I wake or sleep?" (Keats 532).

La asociación báquica, la alusión a lo visionario y algunas razones de dicción —*ecstasy, pouring forth thy soul abroad*— delatan la teoría "expresiva" de

Keats, según la cual el poeta “vierte” —una vez más— su alma, pero indican también un parentesco con Wordsworth.⁴ Sin embargo, el símbolo del ruiseñor en Wordsworth, Coleridge, Shelley y Keats procede, sí, de poemas de autores prerrománticos como Charlotte Smith y su “On the Departure of the Nightingale”, pero debe gran parte de su significado naturalista a la lectura de Kant en manos de Coleridge y Wordsworth. ¿Qué decía el regiomontano en su *Crítica del juicio*? Que “el arte bello es arte en cuanto, al mismo tiempo, parece ser naturaleza” (Kant 212), esto es, cuando se nos aparece libre de toda sujeción a reglas, como un producto de la pura espontaneidad del artista en el que no cabe apreciar el esfuerzo o la violencia ejercida sobre el material. Coleridge, Shelley y Keats no podían estar más de acuerdo en este punto con Kant: su denostación de la poética augusta era tan constante como unánime; pero lo que conviene recordar es que Kant ilustra ese naturalismo romántico por medio de una figura que nos debe resultar familiar:

¿Qué aprecian más los poetas que el canto bello y fascinador del ruiseñor, en un soto solitario, en una tranquila noche de verano, a la dulce luz de la luna? En cambio hay ejemplos de que donde no se ha encontrado cantor semejante, algún alegre hostelero, para contentar a sus huéspedes, los ha engañado escondiendo en su soto a algún compadre burlón, que sabía imitar ese canto como lo produce la naturaleza (con un tubo o una caña en la boca) pero, conocido el engaño, nadie consentirá en oír largo tiempo esos sonidos, tenidos antes por tan encantadores. (Kant 208)

La coincidencia es sumamente elocuente, pues incumbe no solo al discurso de los conceptos sino al imaginario romántico. En definitiva, el naturalismo romántico expresa esa superioridad de la naturaleza sobre el arte en términos de una “envidia ontológica” que se manifiesta en el símil o en el símbolo ornitológico, con preferencia por el ruiseñor o la alondra: el artista debe acometer la tarea de imitar la naturaleza, sí, pero no al modo de las poéticas pictoricistas y las teorías miméticas del neoclasicismo. Se trata de imitar a la naturaleza como sujeto, no como objeto; emular su actividad como *natura naturans*, no la fisonomía inerte de su *natura naturata*: el poeta debe ser como un pájaro, cuyo canto conmueve el aire del bosque sin atención a otra cosa que su pura celebración de la hermosura del mundo. Para agradarnos, en suma, el arte debe *disfrazarse* de naturaleza: “Thy Art be Nature”, decía Wordsworth en uno de sus sonetos. Ese naturalismo romántico adquiere en Cernuda un significado bastante preciso —aunque quizá no muy diverso del estrictamente romántico— que se comprueba, una vez más, en su empleo del símbolo ornitológico.

El símbolo ornitológico en Cernuda

La alondra y el ruiseñor vuelan también ocasionalmente sobre los versos de Cernuda. En “La adoración de los magos”, por ejemplo, la alondra planea callada por el aire claro en un paisaje tranquilo que aviva los recuerdos del narrador. Pero el símbolo ornitológico romántico, más allá de la preferencia por una especie u otra, aparece con claridad en tres poemas del exilio: el mencionado “Río vespertino”, “El ruiseñor sobre la piedra” y “Mozart”, a quien Cernuda llama “nocturno ruiseñor o alondra mañanera”: el músico aviva la sustancia exangüe de los sueños y esos sueños son divinos, nos hablan de otro mundo. Es evidente aquí el paralelismo entre la representación romántica del instante creador como olvido de sí/ comunión con el mundo/ percepción inusitada y la que ha esbozado Cernuda: no en vano el sevillano decía que el impulso poético había surgido en él como una percepción más aguda de la realidad y un deseo de con-fundirse con ella, en una experiencia que trató de formular en “El acorde”, como veremos después. Pero lo que “El ruiseñor sobre la piedra” y “Río vespertino” ponen de manifiesto, antes que nada, es cómo Cernuda aprovecha el símbolo ornitológico romántico para subrayar esa oposición entre el canto del pájaro y el ruido cotidiano, entre el mundo de la imaginación del poeta y el sórdido trajín de los hombres. El simbolismo ornitológico romántico podría parafrasearse, no sin los lógicos reparos a la paráfrasis, del siguiente modo: el canto del pájaro, en la medida en que se trata de un movimiento *ad extra*, representa una teoría “expresiva” del arte y de la poesía, contra las teorías miméticas del XVIII; el impulso creador, por tanto, no procede de la realidad exterior sino del *happy lot* que mueve al ruiseñor; y esta espontaneidad de su canto o urgencia expresiva manifiesta la superioridad de la sublime naturaleza frente a un arte cicatero. El canto máximo es fatal, no deliberado. Pues bien, ese sino o destino *-lot-* de los románticos reaparece en el simbolismo ornitológico cernudiano. En “El ruiseñor sobre la piedra”:

Tú conoces las horas
Largas del ocio dulce,
Pasadas en vivir de cara al cielo
Cantando el mundo bello, obra divina,
Con voz que nadie oye
No busca aplauso humano,
Como el ruiseñor canta
En la noche de estío,
Porque su sino quiere
Que cante, porque su amor le impulsa. (1964, 187)

Y en "Río vespertino":

Tan sólo un mirlo
Estremece con el canto la tarde.
Su destino es más puro que el del hombre
Que para el hombre canta, pretendiendo
Ser voz significante de la grey,
La conciencia insistente en esta huida
De las almas. Contemplación, sosiego,
El instante perfecto, que tal fruto
Madura, inútil es para los otros,
Condenando al poeta y su tarea
De ver en unidad el ser disperso,
El mundo fragmentario donde viven

[...]

Si la voz del poeta no es oída,
¿Sino mejor no es para el poeta? (1964, 231-233)

Sino, amor, destino. "El ruiseñor sobre la piedra" y "Río vespertino" ofrecen un testimonio de gran interés para comprender el sentido del símbolo ornitológico en Cernuda y la transformación que allí se opera del simbolismo romántico. Como en los románticos, el ave de Cernuda canta a instancias de una fuerza interior que, como veremos, en la poética del sevillano no es otra cosa que el deseo. Como en los románticos, ese impulso hace del canto del ave un gesto gratuito, espontáneo, que ni debe nada ni pide nada a nadie. Y, también como en ellos, ese gesto espontáneo que produce la armonía se propone como panegírico de la naturaleza y denigración del arte y la cultura: el ave es más poeta que el poeta mismo. Además, en los versos de "Río vespertino" sobre la "misión" del poeta, llamado a "ver en unidad el ser disperso", resuena un eco romántico que apunta directamente hacia uno de los propósitos centrales de la poética romántica: la experiencia de la reconciliación y la unidad, contra esa conciencia escindida por obra de la cultura ilustrada.

Pero el argumento naturalista sobresale en Cernuda con una claridad que se comprueba al contemplar estos fragmentos a la luz de la totalidad del poema y de su contexto histórico: si en Keats, Coleridge y Wordsworth el naturalismo romántico llevaba al poeta a elogiar el canto solitario del ave como contrapunto de la sordidez cotidiana, del mundo donde "los hombres se sientan y se oyen gruñir los unos a los otros", en Cernuda ese contrapunto adquiere perfiles más precisos y terriblemente elocuentes; el pesimismo antropológico cernudiano, por estrecho que sea su parentesco con el romántico, posee unas raíces históricas concretísimas que no cabe soslayar: esa crisis del humanismo occidental provocada por las guerras mundiales y, en el caso de Cernuda, por la guerra ci-

vil. A ellas aluden las “hecatombes” de “Río vespertino”: los ejércitos de los años treinta y cuarenta no destruyeron solo ciudades, puentes y carreteras, destruyeron también la confianza en sí misma de una civilización cuyo proyecto moderno se basaba en una racionalidad que los hechos desmentían. Y el canto del ave poco podía frente al estruendo de los morteros.

No debe olvidarse además que Cernuda escribe desde el exilio de la patria española, que en “El ruiseñor sobre la piedra” contempla con agrado como paradigma cultural alternativo al anglosajón: ese mundo meridional que él había mitificado en *Invocaciones* y algunas prosas de juventud y que reaparece en forma de crítica antropológica en *Variaciones sobre tema mexicano*. Y para Cernuda el gran pecado del norte es su incesante búsqueda del provecho económico, su incapacidad para la contemplación, es decir, para una visión estética del mundo. Véase la Escocia de “Un contemporáneo”, “aquella gente práctica y tacaña, que buscando/ va por la vida solo rendimiento” (1964, 261). Pues bien, Cernuda contrasta el “ocio dulce” del ruiseñor, que es “inútil como el lirio”, con el “horrible mundo práctico/ y útil, pesadilla del norte”, es decir con el pragmatismo anglosajón, donde el poeta aparece como figura ridícula y extemporánea, meramente ornamental; por su parte, el mirlo de “Río vespertino” que, como el ruiseñor de Keats, recuerda la experiencia o intuición de la unidad del mundo, padece la marginación o el ostracismo de los hombres, pues “aquellos son los más, tienen la tierra/ Y apenas si un rincón queda asignado/ para el poeta, como muerto en vida” (1964, 233). En una palabra, el poeta sufre un doble exilio, porque ni en su patria ni en su tierra de adopción encuentra acomodo. Y esto es así por la naturaleza estética, desinteresada, inútil, de su tarea. En definitiva, la afirmación romántica de la superioridad de la naturaleza sobre el arte cobra en el contexto cernudiano un sentido histórico muy concreto: más que enaltecimiento de la naturaleza, se trata de una denigración de la cultura, contemplada como el cruento testimonio que da el hombre sobre la tierra, contra el que el poeta se revuelve no sin resentimiento. Contra el entusiasmo del compromiso, lo que hay en Cernuda es una poética de la decepción y de la soledad.

El arpa y el viento

He hablado antes de una analogía doble: el poeta es como un pájaro, pero también como un instrumento musical, como se comprueba sobre todo en “El arpa”, que –recordémoslo– ponía al lector de Cernuda en la pista que conduce hacia Bécquer. Sin embargo, ocurre que Cernuda no toma el símbolo musical de Bécquer sino *a través de* Bécquer; la rima XIII sería solo la punta de un iceberg que navega por el océano de la poesía moderna con rumbo im-

previsible. En otras palabras: Bécquer actúa aquí como un intermediario que le comunica con una tradición romántica que, sí, se esconde tras la rima XIII, pero que Cernuda no pudo reconocer hasta años después de su lectura del poeta español, cuando trabó contacto con la tradición lírica inglesa.⁵ Sin embargo, las lecturas del Cernuda de los últimos años treinta y los cuarenta no pueden dejar lugar a dudas: el venero del que bebe su simbolismo romántico es, al menos en este caso, el que constituyen los Coleridge, Wordsworth, Shelley, etc. Pero a su vez la recreación el simbolismo musical en manos de estos poetas tiene su punto de partida en un poeta del prerromanticismo –*The Age of Sensibility*, lo llaman ahora– que conviene mencionar: Thomson.

En su *The Castle of Indolence*, Thomson recreaba la *stanza* spenseriana, en un intento métrico y estrófico que cabe señalar como un antecedente de las imitaciones de Coleridge, pero sobre todo de los experimentos de Keats y su recuperación del legado isabelino. De hecho, tanto Wordsworth –“Stanzas Written in My Pocket-Copy of Thomson’s *Castle of Indolence*”– como Keats –“Ode to Indolence”– rindieron homenaje al poeta del dieciocho con la debida devoción. ¿Qué describía el celebrado poema? La descansada vida de un valle donde el trabajo quedaba proscrito, cuyos habitantes –como las aves del Evangelio– “ni sembraban ni cosechaban” y donde la bondad humana permanecía a salvo del interés, la violencia, el crimen, etc.; en suma, un *locus amoenus* asociado explícitamente al mito de la Edad de Oro y al exotismo bucólico de Virgilio y comparado con los paisajes de Lorrain y Poussin. Y en este paisaje todo el elemento natural induce a la ociosidad, como la “música del viento” –*aerial music in the warbling wind*– que se acerca, acaricia los árboles, hechiza los corazones y les hace olvidar sus trabajos y preocupaciones. Pero entre todos los sonidos que hace brotar ese viento destaca uno por su suave armonía, uno desconocido y que nace en un “afinado instrumento”.

From which, with airy flying fingers light,
Beyond each mortal touch the most refined,
The god of wins drew sounds of deep delight:
Whence, with just cause, The Harp of Aeolus it hight.
Ah me! What hand can touch the strings so fine?
Who up the lofty diapasans roll
Such sweet, such sad, such solemn airs divine,
Then let them down again into the soul?
Now rising love they fanned; now pleasing dole
They breathed, in tender musings, through the heart;
And now a graver sacred strain they stole,
As when seraphic hands a hymn impart:
Wild warbling Nature all, above the reach of Art! (266)

Como puede comprobarse, Thomson ha transformado el motivo del arpa de un modo muy concreto; no se trata ya de un arpa cualquiera, sino del arpa "eólica", especie de instrumento musical que se había hecho muy popular durante el siglo XVIII: una caja sonora con seis u ocho cuerdas afinadas en un mismo tono y que emitían su sonido según las hiciese vibrar aleatoriamente la acción del viento. El arpa eólica era, evidentemente, una metáfora de esta índole gratuita y casual de la armonía de la naturaleza. Pues bien, los poetas románticos van a reproducirla con significativas variantes. Wordsworth, por ejemplo, retoma el naturalismo de Thomson para caracterizar la tarea poética como un medio de comunión con la naturaleza, que propone como fuente de toda inspiración. Así, en *The Prelude* describe las *aeolian visitations* que padece el ánimo del poeta, intérprete de esa misteriosa e impredecible voz del alma del mundo. Y, nuevamente, esta disposición anímica se representa por medio del símbolo musical: "In a kindred mood/ Of passion was obedient as a lute/ That waits upon the touches of the wind" (Wordsworth 651). En manos del joven Wordsworth, el significado del símbolo musical era bastante claro: esa pasividad del espíritu, tan congruente con su filiación thomsoniana, pero también con su formación en el empirismo inglés y sobre todo en las ideas de David Hartley; lo que no estaba previsto ni en Thomson ni en Hartley es que al estímulo exterior de esa brisa respondiese una interior *correspondent breeze*: es la concurrencia de ambas la que en el inicio de *The Prelude* impulsa al poeta a escribir. Así, junto a esa vertiente "psicológica" del símbolo aparece un significado más restringido y que afecta más de cerca a la tradición de la que bebe Cernuda: Wordsworth habla no ya del espíritu humano en general sino del alma del poeta en particular y nos recuerda el sentido eminentemente simbólico de una expresión ya lexicalizada pero cuya etimología conviene recordar, a saber, la susodicha "inspiración"; el poeta es un laúd que aguarda pacientemente el aliento –*spiritus*– de la naturaleza,⁶ de donde espera broten sus versos. El símbolo musical y el eólico van de la mano.

En Coleridge se produce una transformación de este doble simbolismo. "The Eolian Harp", uno de sus poemas conversacionales de juventud y acaso el más interesante, recoge el exotismo spenseriano de *The Castle of Indolence* y describe una naturaleza mágica que, cuando la brisa hace sonar el arpa eólica, parece habitada por duendes y hadas; allí, el espíritu del hombre comulga con "The one Life within us and abroad,/ Which meets all motion and becomes its soul" (1994, 101), en una suerte de panpsiquismo spinoziano que constituye un capítulo más en su itinerario desde su formación en el asociacionismo de Hartley hasta su ulterior idealismo y su conversión final al teísmo cristiano. Pero la formulación de ese panpsiquismo como una suerte de monadología leibniziana delata la ebullición constante del pensamiento

juvenil del poeta y prefigura su lectura de Schelling. ¿Qué había dicho Schelling (1988, 15) de la filosofía de Leibniz? Que su explicación del conocimiento era insuficiente o, mejor, que no era tal explicación: dilucidar el acuerdo entre idea y cosa por recurso a una armonía preestablecida equivalía a posponer esa dilucidación; con sus mónadas, Leibniz no hace sino atribuir el *anima mundi* de Spinoza a cada uno de los seres. Y algo parecido pretende Coleridge:

And what if all of animated nature
Be but organic haps diversely fram'd,
That tremble into thought, as o'er them sweeps
Plastic and vast, one intellectual breeze,
At once the soul of each, and God of all? (1994, 102)

Otros textos completan el simbolismo musical de Coleridge. En *Biographia Literaria*, Coleridge se deshace definitivamente de su empirismo juvenil y denuncia la “tiranía” de las impresiones que la doctrina de Hartley ejerce sobre un sujeto inerte y pasivo: contra el puro mecanismo de la psicología asociacionista, afirma la voluntad como principio causativo y denuncia que en la escuela de Hartley “la conciencia es considerada solo como resultado, una melodía producto del viento y el arpa” (1983a, 117): una alusión clara a su propio pecado de juventud. Además, en sus comentarios al margen de un ejemplar de la *Crítica de la razón pura* de Kant —un lugar bastante significativo— Coleridge (1983b, 248) sostiene que el espíritu humano no es propiamente un arpa cólica, argumenta, sino más bien un violín, un instrumento “de pocas cuerdas pero mucha caja”, es decir, menos susceptible a la afección exterior y más atento a sus propias mociones, y tocado por un músico genial que contrasta su maestría con el mero azar del viento; es decir, que la pasividad de Thomson y el naturalismo de la inspiración de Wordsworth ceden el paso al pujante teísmo de madurez de Coleridge y su revisión del empirismo: la psique no es mero juguete de la experiencia, de la sucesión de las impresiones sensibles que la afectan, sino un alma en comunicación con la divinidad.

Por lo que toca al símbolo cólico, es conocido el pasaje de *Biographia Literaria* en que el poeta refuta el materialismo de los Holbach, Condillac, etc., porque obligaría a aceptar la autocausalidad del mundo físico. “La materia —se lee en el *Système de la Nature* de Holbach (1982, 122)— no es inerte sino que actúa, tiene en sí misma el principio del movimiento”. A juicio de Coleridge, el materialismo dieciochesco incurriría así en una interesante paradoja, una enésima edición del pansiquismo del Spinoza, que para despejar la incógnita de un Dios trascendente se ve obligado a espiritualizar la materia. Suces-

de, ilustra Coleridge, como con el viento que mueve las hojas: la materia es inerte de por sí, requiere de ese *spiritus* para animarse, porque “el movimiento solo puede propagar movimiento; la materia carece de interior” (Coleridge 1983a, 133): una refutación directa de Holbach. En definitiva, la recreación del símbolo eólico en Coleridge es un jalón más de un largo trayecto hacia el teísmo que recupera sus connotaciones judeocristianas. La “pensativa Sara” de “The Eolian Harp” tuvo que buscar otras razones para solicitar la separación al bueno de Samuel Taylor.

Pero, como ha recordado Abrams (43), esta recuperación del significado histórico del símbolo acontece más claramente en otro ávido lector de la Biblia: Shelley. En “Alastor” todavía se esbozaba un simbolismo eólico dentro de los márgenes del naturalismo de Wordsworth: el espíritu del poeta quedaba caracterizado como “a long-forgotten lyre” que espera de la naturaleza “thy breath, Great Parent” (1970, 16); no en vano se ha dicho que el protagonista del poema, cuyo título completo reza “Or the Spirit of Solitude”, es sencillamente un trasunto del Wordsworth maduro, que con su vida retirada, su conservadurismo político y su insolidaridad había decepcionado al joven revolucionario. Y es que, efectivamente, en “Ode to the West Wind” el argumento puramente naturalista tiene un desenlace de signo revolucionario: el poema presenta al viento del oeste como heraldo del otoño, que hace caer las hojas muertas y anuncia el cambio; “destructor y preservador” a un tiempo, se nos dice que ese viento del oeste es también el que en primavera transportará las semillas hasta depositarlas en valles y colinas; finalmente, el poeta expresa su deseo de ser una de esas hojas y comulgar con ese aliento universal que todo lo anima y, en la última estrofa, impreca al viento con un lenguaje que debe resultarnos familiar:

Make me thy lyre, even as the forest is:⁷
 What if my leaves are falling like its own!
 The tumult of thy mighty harmonies
 Will take from both a deep, autumnal note,
 Sweet though in sadness. Be thou, spirit fierce,
 My spirit! Be thou me, impetuous one!
 Drive my dead thoughts over the universe
 Like withered leaves to quicken a new birth!
 And, by the incantation of this verse,
 Scatter, as from an unextinguished hearth
 Ashes and sparks, my words among mankind!
 Be through my lips to unawakened eath
 The trumpet of a prophecy! O, Wind,
 If winter comes, can Spring be far behind? (1970, 579)

La densidad de esta última estrofa camina de la mano de su vaguedad. Por una parte, la muerte apresura un nuevo nacimiento y el invierno anuncia la proximidad de la primavera: una alusión a la circularidad del tiempo de la naturaleza, contra la linealidad de la Historia humana, pero también un esparanzado canto revolucionario, pues el poeta se caracteriza a sí mismo como voz profética –inspirada, esto es, impulsada por el viento, en esa recuperación del simbolismo bíblico– que desea difundir su palabra a toda la humanidad. Por otra parte, esa ansia de comunión cósmica y sublime recurre no solo al símbolo eólico sino también al musical: el poeta ruega al viento que lo tome como su lira, que haga resonar en él el tumulto de sus poderosas armonías.

Como es sabido, *A Defence of Poetry* repite la analogía entre poeta y profeta con una convicción que ha hecho correr ríos de tinta crítica durante casi dos siglos: el poeta, afirma Shelley, es el “profeta o legislador”, no en el sentido de que pueda predecir el futuro sino de que, por su privilegiada participación en “lo eterno, lo infinito, lo uno”, comprende e interpreta el espíritu de los acontecimientos (1922, 105-106). Pero, sobre todo, *A Defence* comienza por proponer una definición de la psique humana que entronca directamente con el simbolismo musical que nos ocupa: el hombre, dice Shelley, es un “instrumento” que recibe una serie de impresiones internas y externas, “como las incidencias del viento cambiante sobre un arpa eólica”, que dan lugar a la melodía. Hasta aquí la idea de pasividad característica de la tradición empirista predomina con una elocuencia indiscutible. Pero, añade Shelley,

existe un principio dentro del ser humano, y tal vez en todos los seres sensibles, que actúa de modo distinto que la lira y produce no solo melodía sino armonía, mediante un ajuste interno de los sonidos o movimientos así excitados a las impresiones que los excitan. Es como si el arpa pudiera adaptar sus cuerdas a los movimientos de aquello que las acaricia, en una determinada proporción de sonido, como el músico puede acomodar su voz al sonido del arpa (1922, 102-103).

Un símbolo triple

En suma, el símbolo eólico-musical posee en manos de los poetas románticos ingleses una triple virtualidad semántica, psíquica, cosmológica y poética: el espíritu humano existe como sustancia distinguible de la puramente somática pero vinculada a ella, en una respuesta a los dualismos entre los que se debate la filosofía moderna desde Descartes; esta sustancia se comunica con un principio activo y unificador del universo, lo que significa que el hombre no arrastra una condición insular, sino que participa de ese universo; el poeta,

como hombre privilegiado o tocado por un don profético, escucha atentamente su dinamismo, que se manifiesta en forma de armonía; y esta manifestación tiene como condición ineluctable su imprevisibilidad: el poeta, sí, lleva a su conciencia a intervenir en el proceso, pero no puede iniciarlo cuando le plazca, por medio del mero arte. Todo este plexo de sentidos simbólicos, traducibles solo de modo imperfecto, participa de una tradición más vasta que Cernuda conocía en parte.

Conviene recordar que Cernuda contaba al menos con dos formulaciones de la metáfora eólica relativamente ajenas al romanticismo: la de Rilke, a quien dedicó dos artículos desde México en 1958 y 1959; y la de la Biblia, donde encontramos también esta triple virtualidad del símbolo eólico: cósmica, porque al comienzo mismo de la Creación “el espíritu de Dios se cierne sobre la faz de las aguas” (*Génesis* 1, 2); psíquica, porque el aliento de Dios anima la figura de barro en la creación de Adán (*Génesis* 2, 7); y poética, porque al aparecerse a los apóstoles tras la resurrección, Cristo “sopló sobre ellos y dijo: recibid el Espíritu Santo” (*Juan* 20, 22). Que esta inspiración, figurada por medio de la metáfora eólica, es tan impredecible como el propio viento se pone de manifiesto en la conversación con Nicodemo: “El viento sopla donde quiere: oyes su rumor, pero no sabes de dónde viene ni adónde va” (*Juan* 3, 8).

Desde el punto de vista cronológico, la Biblia y Rilke serían los dos extremos de una tradición simbólica cuya longevidad sólo se entiende desde su idoneidad expresiva: el aire, el viento, sí, se nos aparecen como lo más próximo a lo espiritual que cabe encontrar en el mundo físico. Sin embargo, me parece evidente que en Cernuda este simbolismo apunta hacia una fuente romántica: es sólo a partir de Thomson —o más bien a partir de la lectura de Thomson por Coleridge, Wordsworth, Shelley, etc.— cuando los símbolos eólico y musical quedan asociados. Y la explicación es múltiple: por un lado, la reinterpretación del símbolo del arpa eólica en manos de los poetas románticos recorre una trayectoria que va desde la pura pasividad a la afirmación de un principio activo, en ese moroso distanciamiento respecto de la filosofía empirista y del asociacionismo en particular, asunto que Cernuda (1985, 16-18, 36, 54-55) conocía perfectamente; por otro lado, el símbolo del arpa se ofrece como un feliz medio de expresión para representar una visión dinámica y analógica del universo —esto es, típicamente romántica— en un antecedente de las *Correspondances* de Baudelaire. Y Cernuda era también consciente de las implicaciones ónticas que tenía la retórica de la analogía: al estudiar la *Defence* de Shelley, recuerda cómo para él la poesía “marca las relaciones antes desapercibidas de las cosas” y cómo el lenguaje del poeta debe “revelar la analogía permanente de las cosas por medio de imágenes” (1985, 72-73). Por otra parte, como ha advertido Graham Hugh (145) la invocación de Shelley

al viento del oeste sólo tiene sentido si este es una manifestación de ese principio vital que subyace a la multiplicidad y la apariencia del mundo, y no una mera personificación poética. En definitiva, el símbolo eólico-musical configura una imagen del mundo en que éste aparece como organismo, es decir, unidad animada. ¿En qué medida el símbolo eólico-musical recibe en Cernuda el mismo tratamiento? Es decir, a) ¿hay también en la poesía de Cernuda esa triple virtualidad del símbolo, que sugiere unidad y animación en la naturaleza, en el espíritu humano y en el poeta? Y b) ¿existe en él esa *Weltanschauung* romántica, ese organicismo y ese animismo que aparecen en *The Prelude*, "The Eolian Harp" o *A Defence of Poetry*?

a) La primera pregunta nos obliga a reconsiderar los poemas citados hace varias páginas y a recordar otros que aún no he mencionado. En primer lugar, cabe señalar una vertiente cósmica del símbolo eólico en "A un poeta muerto: F. G. L.": por encima de bandos y partidos, Cernuda culpabiliza a toda la patria, a su "pueblo hosco y duro" por la muerte de Lorca, caracterizado como vate o hijo de los dioses cuyas palabras sólo obtienen como respuesta "el insulto, la mofa, el recelo profundo". Pero lo que el destino trágico del poeta muestra es que, más que un don divino, su condición es obra de "un viento demoníaco" que "le impulsa por la vida", una fuerza misteriosa y que trasciende al individuo, sí, pero de naturaleza menos luminosa que la que aparecía en Wordsworth o Shelley. ¿Qué posteridad desea Cernuda al difunto Lorca? "Un río donde el viento/ se lleve los sonidos entre juncos/ y lirios y el encanto/ tan viejo de las aguas elocuentes,/ en donde el eco como la gloria humana rueda" (1964, 138); es decir, el olvido de un mundo ingrato, que no merece oír la voz del poeta y ante cuyo desdén es preferible que esta quede ahogada por la de la naturaleza hasta subsumirse en ella. Pero otro poema de *La realidad y el deseo* insiste en esa vertiente psíquica del símbolo eólico de un modo muy revelador. Se trata de "El viento y el alma":

Con tal vehemencia el viento
Viene del mar, que sus sonos
Elementales contagian
El silencio de la noche.
Solo en tu cama le escuchas
Insistente en los cristales
Tocar, llorando y llamando
Como perdido sin nadie.
Mas no es él quien en desvelo
Te tiene, sino otra fuerza
De que tu cuerpo es hoy cárcel,
Fue viento libre, y recuerda. (1964, 253)

La escena recuerda el arranque de *The Prelude* y su *correspondent breeze*: como allí, el poeta siente primero la visita del viento, que parece reclamarle su atención y trae consigo “sones elementales” que podrían comunicarle con el mundo; pero el espacio en que transcurre la escena no está exento de importancia: ese viento “exterior” cuenta con un análogo interior, una fuerza misteriosa que ansía reencontrarse con su hermano, mas ha quedado definitivamente de este lado de la ventana. El título del poema y el penúltimo verso –un recordatorio de la metáfora carcelaria paulina– no dejan lugar a equívocos: ese viento interior no es otro que el alma pero, al contrario que en Wordsworth, aquí la reconciliación con el elemento natural queda frustrada de antemano. Un ejemplo más de la introversión que escenifican algunos poemas del primer Cernuda e innumerables de su etapa del exilio.

En cuanto al sentido poético del símbolo: en “Noche del hombre y su demonio”, recordando el título de un libro de Yeats, el poeta se queja de la vanidad de su tarea; su voz, “no escuchada, o apenas escuchada,/ ha de sonar aún cuando yo muera,/ sola, como el viento en los juncos sobre el agua” (1964, 228). Una agri dulce perspectiva de la posteridad literaria que concuerda con el pesimismo de “La gloria del poeta”, “Río vespertino”, etc.

b) El símbolo encadenado aparece con toda claridad, como ya he comentado, en “Instrumento músico”, “El arpa” y “Retrato de poeta”. En los tres casos se reproduce la analogía encadenada, pero en los dos últimos aparece el símbolo eólico e incluso hídrico: en “Retrato de poeta” es el viento quien “anima” las palabras del poeta, quien hace sonar su instrumento, y por obra del poeta las cosas cantadas parecen ir “buscando el aire otra vez”, en una reelaboración de la “inspiración” romántica; en “El arpa”, la voz del poeta es como un arpa que es como un ave, pero además el sonido del arpa es “hermano” del agua y del aire. Este doble parentesco resulta terriblemente esclarecedor: el viento que anima el arpa de Cernuda, la brisa que extrae de su instrumento la armonía musical, el principio vital que sopla sobre su lira no es ya el alma de la naturaleza de Wordsworth ni el Dios de Coleridge ni el espíritu de la revolución de Shelley. Es el deseo. ¿Hay que recordar los versos que dan inicio a *Primeras poetas*, “Va la brisa reciente” o los de “La fuente”, “Hacia el pálido aire se yergue mi deseo”? Sí, el deseo en Cernuda queda definido como *élan* vital, fuerza que todo lo rige, impulso que todo lo recorre y designio del que todo participa.

Que el símbolo hídrico-eólico pueda significarlo se advierte, sobre todo, en “El arpa”: el viento corre libre entre las hojas y el agua del surtidor, que estaba “prisionera”, sube “en una fuga irisada”; el deseo, *conatus* universal, corre libre, suelto, desasido hacia su destino. También en “El viento y el alma”, sólo que ahí la manifestación del deseo se ve frustrada: el cuerpo es cárcel de una

fuerza “que fue viento libre” y aún recuerda aquella edad cuando sopla la brisa por la noche. La idoneidad de la metáfora eólica para representar el deseo se remonta a su origen mitológico: Eolo, que gobernaba los vientos manteniéndolos encadenados en su cueva. En cuanto a Cernuda, el símbolo eólico-musical aparece como representación del deseo, en su versión sexual, en el conocido poema de *Los placeres prohibidos*: “Qué ruido tan triste el que hacen dos cuerpos cuando se aman,/ parece como el viento que se mece en otoño” (Cernuda 1964, 70); en la misma colección, “Como leve sonido” alude a la unión de los amantes “como una hoja y otra hoja/ son la apariencia del viento que las lleva” (1964, 83); en “No es nada, es un suspiro”, el viento entre los chopos se asemeja “al impulso que guía/ un cuerpo hacia otro cuerpo” (1964, 112) y en “Amor en música” el encuentro amoroso es recreado como concordancia armoniosa de un deseo recíproco.

Al definir el viento como imagen del deseo y al caracterizar a este como esa fuerza que trasciende a sus sujetos, Cernuda rehace el simbolismo romántico y responde a la segunda pregunta que planteaba un par de páginas atrás: la *imago mundi* que aparece en “Retrato de poeta”, “El arpa”, etc., guarda una estricta congruencia con sus propias manifestaciones sobre la fuente del impulso poético. Así, en una teoría “expresiva” de filiación también romántica, el poeta profiere la armonía del mundo, esa sintaxis musical hecha de correspondencias misteriosas, y de este modo libera el deseo reprimido que le empuja a cantar desde el interior de su alma. Como recordaba Cernuda en “Palabras antes de una lectura”, el “instinto poético” se despertó en él gracias a una “percepción más aguda” de la realidad que, “como ocurre con el deseo, provoca la exigencia de salir de mí mismo”, en una lucha imposible en la que el poeta cifra la posibilidad de obtener “algún vislumbre de la imagen completa del mundo que ignoramos” (1994, 602). ¿Por qué? Porque “en todo vibra un eco de la poesía, y ella no es sino la expresión de esa oscura fuerza daimónica que rige el mundo” (1994, 605), esto es, del deseo. En una palabra, la poesía no es ya propiamente un arte, sino un modo de estar en el mundo; brota no de la deliberación del poeta y su moroso cálculo de metros, acentos y rimas, sino de la melodía que el universo hace resonar en su interior.

El acorde

Viento: deseo. Deseo: música. Música: poesía. Ni que decir tiene que la *imago mundi* que dejan traslucir estos poemas de Cernuda y su filiación romántica constituye lo más opuesto a la cosmovisión del mecanicismo dieciochesco. Contra esos corpúsculos que chocan unos con otros, contra las bolas de billar

que se transmiten una obvia causalidad, lo que aparece aquí —como en los poetas románticos— es una versión orgánica del universo, un tejido de correspondencias, de misteriosas analogías que sólo el poeta sabe descubrir. Que ese tejido invita a establecer la ecuación viento/ deseo y música/ poesía ya se ha explicado suficientemente. Lo que no está aún tan claro es la asociación entre deseo y música.

Desde un punto de vista biográfico, la importancia de la música en Cernuda y en su visión del mundo es indudable: como confesaba en *Historial de un libro*, lo más atractivo que podía ofrecerle un Londres bajo la constante amenaza de la aviación alemana era la posibilidad de asistir a conciertos, tras una larga privación del placer de la música. Desde una perspectiva más literaria, *Ocnos* nos recuerda la impenitente melomanía del poeta con particular asiduidad: “La música y la noche”, “El piano” y “El placer” revelan lo crucial de la experiencia musical en la cosmovisión cernudiana. Pero, sobre todo, el primer texto de la colección nos recuerda un parentesco de forma especialmente reveladora: el poeta evoca las tardes en que llegaba a su casa el rumor de la música de la casa vecina, cuya luz se le aparecía “como un cuerpo impalpable, cálido y dorado, cuya alma fuese la música”.

¿Era la música? ¿Era lo inusitado? Ambas sensaciones, la de la música y la de lo inusitado, se unían dejando en mí una huella que el tiempo no ha podido borrar. Entreví entonces la existencia de una realidad diferente de la percibida a diario, y ya oscuramente sentía cómo no bastaba a esa otra realidad el ser diferente, sino que algo alado y divino debía acompañarla y aureolarla. (Cernuda 5)

El poema escenifica uno de esos primeros encuentros con la música o con “el poder mágico que consuela de la vida”: una vía de acceso a otro ámbito, donde el rostro hostil de lo cotidiano cede el paso a un ritmo, una fluencia en la que la conciencia misma puede anegarse y olvidar el mundo; al hacerlo, cae bajo el sortilegio de una realidad inusual, mágica, otra; una realidad indefinible, de contornos difusos, inasible: una imagen del deseo. Pero lo que me interesa subrayar aquí es que el poema no lleva por título “La música”, sino “La poesía”: se trataría, por tanto, de un recordatorio de la analogía musical, pero de uno que acontece en un lugar privilegiado, dado que es éste poema el que abre *Ocnos*. En resumen, los textos a los que me acabo de referir, como “El arpa” o “Instrumento músico”, bosquejan también un argumento analógico encadenado, que cabe explicitar así: el deseo es como la música, puesto que ésta nos transporta hacia la persecución de un ideal de vaguedad inasequible; la música es como la poesía, porque esta última intenta apresar un fragmento de ese misterioso ideal por medio del hechizo de la palabra; y, al hacerlo, el

poeta se constituye en eco o reverberación de la “música fundamental”, la “melodía inmortal” que rige el universo.

La representación de esa unidad o proporción universales mediante el símbolo musical es tan nueva como la melodía del *Sirmarilion* de Tolkien, pero también tan vieja como la “música de las esferas” del Medievo, que reedita en la “armonía de los astros” de “Urania”. A su vez, la música como expresión del deseo o de la voluntad pura, debido a su naturaleza no figurativa, es patrimonio del pensamiento romántico de un filósofo tan apreciado por Cernuda como Schopenhauer, para quien el arte musical “no cuenta nada sino las dichas o pesares y por eso habla directamente al corazón” (Schopenhauer 143). La unión de ambas cosas –la manifestación del deseo como imagen del mundo por medio del simbolismo musical– tiene lugar en un texto crucial de *Ocnos*, “El acorde”, donde efectivamente “la circunstancia personal se une al fenómeno cósmico”. Por un lado, el acorde “necesita de un estímulo” y requiere como condición indispensable la música: un recordatorio de esa pasividad inicial de los románticos. Además, como también sucedía en aquellos, la pasividad comporta la imprevisibilidad de la experiencia, que no cabe convocar y es preciso admitir como un don gratuito y aleatorio, porque “no es posible buscarlo ni provocarlo a voluntad: se da cuando él quiere”. El resultado de esta experiencia excepcional supone una reconciliación de esa conciencia escindida⁸ que los románticos cifraban como aspiración máxima, esa *oneness* de Keats o vía unitiva que borra “lo que llaman otredad” y hace al sujeto “uno con el mundo” (1977, 90), en lo que Cernuda califica como acontecimiento “místico”. Y, por fin, junto con el paralelismo con la experiencia mística, lo más parecido a ella es “ese adentrarse por otro cuerpo en el momento del éxtasis, de la unión con la vida a través del cuerpo deseado” (1977, 90).

Lo que con frecuencia se olvida es que todo este mosaico de analogías y paralelismos tiene su punto de partida en un símbolo musical: el “acorde”. Acorde: acuerdo, pero acuerdo que alude a la armonía y en concreto al instrumento de cuerda. El protagonista sería, una vez más, esa arpa, lira o laúd en que por un instante tañe la música del mundo, obrándose de este modo en él una incorporación al universo del que habitualmente se siente extrañado; y esta incorporación es análoga del deseo, puesto que cuando éste “tañe” sobre la conciencia del sujeto lo llama a “salir de sí mismo”, sumarse a la libre fluencia de ese universo dinámico. Por otra parte, este entramado de analogías y la disposición del espíritu que representan delata en el caso de Cernuda una filiación bastante explícita: el “acorde”, dice el poeta, suscita lo que él califica con el préstamo *Gemüt* y traduce como “unidad de sentimiento y consciencia”; pues bien, como ha recordado Georges Gusdorf (96), *Gemüt* es precisamente una de las palabras clave del vocabulario romántico: la “intuición” o

“sentimiento” que se propone como alternativa al *Vernunft*, que desde Kant quedaba lastrado de connotaciones peyorativas, significando la unilateralidad del discurso racional y la estratificación mecánica de las facultades del espíritu. Pero es que además, al ensayar una definición de *Gemüt*, el propio Novalis hablaba de una “acústica del alma” en la que acontece el encuentro o concordancia entre “lo exterior y lo interior”, y al hacerlo utilizaba un término sumamente revelador: *Stimmung*, que debe traducirse como ¡“acorde”! Una vez más, el símbolo musical en Cernuda nos remite a una fuente romántica. Para que todo cuadre: George Steiner (61) se ha encargado de recordarnos que en Novalis el universo es armonía y el alma del poeta un arpa sensible a sus evoluciones.⁹ El símbolo musical romántico, por tanto, apunta hacia Cernuda con una unanimidad que rebasa los lindes del idioma inglés.

Conclusiones

Como se echa de ver, lo que había comenzado como una pregunta circunscrita aparentemente a lo literario —de dónde vienen los poemas, qué es la inspiración, cómo acontece esa “divina ocurrencia”— ha terminado por conducirnos hasta una psicología e incluso una cosmología: el arpa del poeta participa de una melodía universal que le es transmitida por el viento. También hasta una política: el poeta es como ese pájaro solitario ajeno a las hecatombes de los hombres. O al menos debería serlo. Pero ¿en qué lugar queda la poesía entonces? Dicho de otro modo: si la poesía es como la música, que a su vez es como el deseo y este como la experiencia de reconciliación o de unión mística, en último término indefectiblemente frustrada, la poesía sólo puede erguirse como tropo: la constatación de una derrota conocida de antemano, el sucedáneo de ese momento privilegiado de comunión con el universo, de ese instante dador de sentido, al que sólo cabe aludir con el insuficiente instrumento de la palabra.

Si la analogía encadenada supone una flexibilización de las identidades, existe la posibilidad de abreviarla y tender entre sus extremos el puente mágico de la palabra “como”: en otras palabras, si la poesía es como la música del arpa, que es como el canto del pájaro, que es como el deseo... la poesía, efectivamente, es como el deseo. Esto sólo se entiende desde la lógica romántica de la analogía, pero sobre todo desde el momento en que ésta sufre una disyunción entre sentido simbólico y alegórico o, en la expresión que he empleado en el párrafo anterior, una caída: el poeta libera a las palabras de la cárcel semántica o lexicológica en la que yacen exangües, las saca de ese significado fijo, restringido o estable del diccionario y se propone hacerles decir lo que no dicen, lo que no pueden decir; en definitiva, se enfrenta con lo inefable en una audacia

que se conoce derrotada de antemano. Pues bien, la lógica del deseo es idéntica: arranca a la conciencia de su rutina y le promete una reconciliación con el mundo que en último término se demuestra una tentativa imposible.

Imposibilidad e inefabilidad: dos rasgos esenciales del acorde, como muestra con gran habilidad retórica la vacilación o la dubitación del texto. El acorde no se define propiamente: las definiciones provisionales quedan formuladas en forma interrogativa –“¿Estímulo o complicidad?”, “¿Un cambio de velocidad?”– y son sucesivamente desechadas por insuficientes: “No, no es eso”. En último término, sólo cabe aludir a él por medio de la analogía: es “como si se abriese una puerta”, “como una prefiguración sexual”... Ser como: no ser. La multitud de los intentos definitorios esconde una predicación imposible. Y la evocación del acorde es invariable y necesariamente retrospectiva, excluye la intermediación de la experiencia. Como en Wordsworth, la escritura poética de Cernuda –la celebración del momento reconciliatorio– sólo es posible desde la “emoción recordada en la tranquilidad”. Es decir, que –como sucedía a Keats con su embeleso ante el canto del ruiseñor– la celebración de ese instante de intensidad vital máxima representa una transición de lo himnico a lo elegíaco, que sería el desenlace inevitable.

Esta experiencia transitoria, fugaz, impredecible, inefable y en último término fallida aparece como una versión secularizada de la experiencia mística. Pero esa secularización, recordémoslo, es uno de los puntos cardinales de la poética romántica: la comunión con la naturaleza de Coleridge y Wordsworth, la aspiración al ideal platónico de Shelley, la *fellowship with essence* de Keats o la llamada de Hölderlin a “ser uno con todo lo viviente” son distintas variantes de una preocupación común. El lenguaje imposibilita esa intermediación de la experiencia de la unidad y la reconciliación, pero al mismo tiempo pretende restablecerla por medio de la ficción de la poesía, que es una expresión o versión retórica del deseo; esa fuerza fatal que anima un universo dinámico y que cifra toda posibilidad de comunión con él, en una manifestación más de romanticismo que recuerda las ideas animistas de los jóvenes Coleridge, Wordsworth y Shelley.

Tanto el símbolo ornitológico como el eólico-musical reaparecen en Cernuda con rasgos que permiten reconocer su origen romántico, pero con variaciones que nos hablan de un aprovechamiento expresivo más que de una mera emulación. La conculcación de las teorías miméticas había desembocado en la afirmación de un impulso interior que guiaba la mano del artista: la naturaleza no es ya un conjunto de formas inertes, sino un impulso, un *élan* vital, una “corriente”, una “vitalidad” propia, esto es, no prestada por las reglas o “moldes”. En definitiva, el arte es bello por asemejarse a la naturaleza y esto quiere decir que debe regirse por un principio autodeterminante o ami-

mético. ¿En qué desemboca esta teoría expresiva romántica en manos de Cernuda? En una poética del deseo: ese impulso, fuerza o corriente, que representan los símbolos cólico e hídrico; ese sino, amor o destino que mueve al pájaro; ese movimiento *ab intra* y *ad extra* no es otra cosa que el deseo.

NOTAS

1. Para el símbolo musical de Bécquer dentro de la tradición romántica ver López Castro (71) y Bynum (23).
2. Philip Silver ha situado la preocupación de Cernuda y el tema central de *La realidad y el deseo* dentro de un contexto romántico: la huida de la temporalidad, la mitificación de la infancia como estado edénico y la búsqueda de la identidad, de la comunión cósmica (1965); además ha señalado numerosas analogías entre conocidos poemas de Cernuda y de Wordsworth o Keats, ha emparentado al poeta sevillano con el "alto romanticismo europeo" tal y como lo definía René Wellek (1989) y lo ha caracterizado como el verdadero representante —una suerte de "fruto tardío"— de un romanticismo español que históricamente fue débil o inexistente (1997). Fernando Charry Larra (1964) ha señalado la coincidencia entre la orientación de la poética cernudiana desde el comienzo del exilio y la poética del romanticismo inglés (rechazo de toda verbosidad e ingenio, sobriedad, objetivación del proceso de la experiencia, etc.). Kevin J. Bruton ha rastreado las huellas de la teoría de Coleridge sobre el lenguaje, la imaginación y el símbolo en el pensamiento de Cernuda. John Beverley ha establecido una analogía entre la meditación cernudiana ante las ruinas como testimonio de un mundo desaparecido y poemas como "Ozymandias", de Shelley, o "Ode on a Grecian Urn", de Keats. Carlos-Peregrín Otero (1982) ha estudiado la lectura de los románticos ingleses en manos de Cernuda, ha señalado algunas carencias de esta recepción (la referencia a Vico o la distinción organicismo-mecanicismo, que echa de menos en *Pensamiento poético en la lírica inglesa del siglo XIX*) y ha avisado sobre otras lecturas que le orientaron o le predispusieron para esta tarea crítica, como el psicoanalítico *A Key to Modern English Poetry*, de Lawrence Durrell. Y, finalmente, un servidor ha observado el influjo del pensamiento poético de los Wordsworth, Coleridge, etc., en las ideas del propio Cernuda sobre la poesía.
3. La analogía simple pájaro/ poeta nos devuelve, pues, al discurso romántico. En Wordsworth, por ejemplo, aparecen numerosos poemas dedicados al pájaro: el gorrión de "The Sparrow's Nest", el búho de "Evening Voluntaries VII", el ave del paraíso de "Upon Seeing A Coloured Drawing...", etc. En general, puede decirse que el pájaro es uno de los elementos de mayor viveza de su mundo rural y su sentimiento idílico de Lake District. En "The Redbreast" el petirrojo es calificado como "experto ventrílocuo" cuyo armonioso canto consuela de las preocupaciones, hace olvidar las penas y proporciona alegría al oído humano. Y en "To the Cuckoo", la "voz errante" y misteriosa del pájaro —siempre "esquivo", "invisible", habitante de la "edad de oro" o de "un país de hadas"— conduce al alma del poeta hacia el remanso "de unas horas visionarias". En ambos casos, una enésima versión del concepto terapéutico de la naturaleza que recorre toda la obra de Wordsworth.

4. Thora Balslev (46) señala tres paralelismos entre “Ode to a Nightingale” y “The Cuckoo” de Wordsworth: en ambos casos el pájaro “no sabe de la muerte”, es invisible y se ofrece como símbolo de un estado inalcanzable. Walter Jackson Bate (349-50) subraya este último aspecto de símbolo: el poeta se deja llevar por el canto pero no puede seguirlo más allá y vuelve sobre sí mismo, en un ciclo meditativo.
5. Efectivamente, como ha recordado Dámaso Alonso, Bécquer recoge una tradición que ya se encontraba en Ossian, Thomas Moore, Millevoye y Amable Tastu; a estos nombres podría añadirse los de Gray y el pintor Carl Gustav Carus.
6. Rousseau, tan admirado por Wordsworth y Shelley, ya había llamado la atención sobre la etimología en el *Emilio*.
7. La tendencia de gran parte de la crítica de los años treinta, cuarenta y cincuenta a establecer una oposición entre Keats y Shelley —el uno sensual y epicúreo, el otro idealista y platónico; el uno indolente y apático, el otro revolucionario y entusiasta— y a observar con ironía este verso de Shelley: la verdadera lira de la naturaleza, dice Murry (200) era Keats, que con su poética de la pasividad permitía que el influjo de la naturaleza le guiase, a diferencia de un Shelley en el que siempre cabe esperar cierta premeditación.
8. El vocabulario de Cernuda apunta aquí directamente hacia una fuente romántica: lo que provoca el acorde es la *Gemüth*, o “unidad de sentimiento y consciencia”, esa unanimidad de sugerencia rousoniana que Hölderlin lamentaba tras la pérdida de la infancia y el nacimiento de la reflexión y para cuya búsqueda el espíritu romántico ensaya distintas estrategias: la contemplación de la naturaleza (Wordsworth), el sueño (Kleist, Keats), la poesía (Hölderlin).
9. En Enrique de Ofterdingen hay una constante asociación entre poeta y laúd, muchas veces en un sentido órfico. En la historia del muchacho y la princesa el laúd acompaña a aquel, que con su canto explicaba cómo el universo había surgido “por extrañas simpatías entre su elementos y cómo los astros se habían dispuesto en melodiosos corros” (Novalis 119); en la conversación con los mercaderes, por ejemplo, se alude al laúd recuerda cómo antaño la naturaleza estaba “más llena de sentido” y los poetas “con el extraño son de maravillosos instrumentos, despertaban la vida secreta de los bosques [...] Poesía y música eran una misma cosa o tal vez dos que se necesitan mutuamente” (Novalis 107-08).

OBRAS CITADAS

- Abrams, M. H. “The Correspondent Breeze: A Romantic Metaphor”. *English Romantic Poets*. Ed. M. H. Abrams. London: Oxford University Press, 1960. 25-36.
- Alonso, Dámaso. *Poetas españoles contemporáneos*. 3ª ed. Madrid: Gredos, 1965.
- Andrés, Ramón. *Antología poética del romanticismo español*. Barcelona: Planeta, 1987.
- Argullol, Rafael. “Cernuda romántico”. *Territorio del nómada*. Barcelona: Destino, 1993.
- Arnaldo, Javier, ed. *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Madrid: Tecnos, 1987.
- Auden, Wystan Hugh, ed. *Poets of the English Language*. London: Eyre & Spottiswoode, 1952.

- Balslev, Thora. *Keats and Wordsworth*. Copenhagen: Scandinavian University Books, 1962.
- Bate, Walter Jackson. "Keats's Style: Evolution Towards Qualities of Permanent Value". *English Romantic Poetry*. Ed. M. H. Abrams. London: Oxford University Press, 1960. 342-64.
- Beverley, John. "Night Music: Luis Cernuda's 'Las ruinas'". *Estudios Iberoamericanos* 2 (1976): 281-85.
- Bruton, Kevin J. "Luis Cernuda's Exile Poetry and Coleridge's Theory of Imagination". *Comparative Literature Studies* 21 (1984): 383-95.
- Bynum, B. Brant. *The Romantic Imagination in the Works of Gustavo Adolfo Bécquer*. Chapel Hill: North Carolina Studies in the Romance Languages and Literature, 1993.
- Cernuda, Luis. *La realidad y el deseo*. 4ª ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1964.
- . *Ocnos*. Madrid: Taurus, 1977.
- . *Pensamiento poético en la lírica inglesa del siglo XIX*. Madrid: Tecnos, 1985.
- Charry Lara, Fernando. "Romanticismo y poesía". *Espiral* 33 (marzo 1951): 3-4 y 18.
- . "La poesía como destino". *Revista Mexicana de Literatura* (en.-febr. 1964): 30-42.
- Chateaubriand, Vizconde de. *Pensées, réflexions et maximes*. Paris: Bloud, 1908.
- Coleridge, Samuel Taylor. *Works*. Ware: Wordsworth Editions, 1994.
- . *Marginalia III. Collected Works, Vol. XVIII*. Princeton: Princeton University Press, 1983.
- Cowper, William. *The Complete Poetical Works*. London: Oxford University Press, 1913.
- De Man, Paul. *The Rhetoric of Romanticism*. New York: Columbia University Press, 1984.
- . *Estudios críticos*. Trad. Javier Yagüe Bosch. Madrid: Visor, 1996.
- De Musset, Alfred. *Poésies choisies*. Paris: Hachette, 1935.
- Durrell, Lawrence. *A Key to Modern English Poetry*. London: Peter Neville, 1952.
- Hugh, Graham. *The Romantic Poets*. London: Arrow Books, 1958.
- Huidobro, Vicente. *Poesía*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1992.
- Insausti, Gabriel. *La presencia del romanticismo inglés en el pensamiento poético de Luis Cernuda*. Pamplona: EUNSA, 2000.
- Jones, James Land. *Adam's Dream*. Athens: The University of Georgia Press, 1975.
- Kant, Immanuel. *Crítica del juicio*. Trad. Manuel García Morente. 3ª ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1984.
- Keats, John. *Complete Poems*. London: Longman, 1970.
- López Castro, Armando. *El arpa olvidada: estudios sobre Bécquer*. León: Universidad de León, 2002.
- Murry, John Middleton. *Keats*. London: Jonathan Cape, 1955.
- Novalis. *Enrique de Ofterdingen*. Trad. Eustaquio Barjau. Madrid: Cátedra, 1992.
- Otero, Carlos-Perequín. "Cernuda y los románticos ingleses". *Quimera: revista de literatura* 15 (1982): 33-38.
- Perkins, David. *The Quest for Permanence: The Symbolism of Wordsworth, Shelley and Keats*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1959.

- Read, Robert Herbert. *Wordsworth*. London: Jonathan Cape, 1930.
- Regueiro, Helen. *The Limits of Imagination*. London: Cornell University Press, 1976.
- Rilke, Rainer Maria. *Elegías de Duino*. Trad. Eustaquio Barjau. Madrid: Cátedra, 1990.
- Rousseau, Jean-Jacques. *Oeuvres complètes*. Paris, 1836.
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph. *Ideas for a Philosophy of Nature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.
- . *Cartas sobre dogmatismo y criticismo*. Trad. Virginia Arceaga. Madrid: Tecnos, 1993.
- Schlegel, Friedrich. *Obras selectas*. Vol. 2. Trad. Miguel Ángel Vega. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1983.
- Schopenhauer, Arthur. *Ensayos sobre religión, estética y arqueología*. Madrid: La España Moderna, s. a.
- Shelley, Percy Bysshe. *Poetical Works*. London: Oxford University Press, 1970.
- . "A Defence of Poetry". *English Critical Essays*, s. XIX. London: Oxford University Press, 1922. 103-41.
- Silver, Philip. *Et in Arcadia Ego: A Study of the Late Poetry of Luis Cernuda*. London: Tamesis, 1965.
- . *De la mano de Cernuda*. Madrid: Fundación Juan March, 1989.
- . *Ruin and Restitution: Reinterpreting Romanticism in Spain*. Nashville: Vanderbilt University Press, 1997.
- Steiner, George. *Language and Silence*. London: Faber & Faber, 1985.
- Sultze, Earl S. *Shelley's Theory of Poetry*. Paris: Mouton, 1966.
- Thomson, James. *Poetical Works*. London: Oxford University Press, 1965.
- Wasserman, Earl. *The Finer Tone: Keats's Major Poems*. Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1953.
- Wimsatt, W. K. "The Structure of Romantic Nature Imagery". *English Romantic Poets*. Ed. M. H. Abrams. London: Oxford University Press, 1960. 27-35.
- Wordsworth, William. *Works*. Ware: Wordsworth, 1994.

